العنوان: خصائص التكرار الشعري وأثره في العنوان والانسجام والتناص
المصدر: مجلة مركز دراسات الكوفة - العراق
المؤلف الرئيسي: الخلادي، محمد الأمين
المجلد/العدد: ع 19
محكمة: نعم
التاريخ الميلادي: 2011
الصفحات: 23 - 46
رقم MD: 238250
نوع المحتوى: بحوث ومقالات
قواعد المعلومات: EduSearch, AraBase, EcoLink, HumanIndex, IslamicInfo
مواضيع: الأغراض الشعرية، الشعر العربي، نقد الشعر، التناص، الأسلوبية، البنيوية، الصوفية، الشعر الحر
رابط: http://search.mandumah.com/Record/238250

خصائص التَّكْرار الشعري وأثره في العنوان والانسجام و التناص

محمد الامين الخلادي

المقدمة

التكرار آلة بيانية ذات وظائف لا تقل أهمية عن الإيجاز ؛ إلا أنه ملجأ فني يركز عليه المبدع ساعة إبلاغه الرسالة لما فيه من التقرير وإذاعة الإيقاع الوظيفي الفعال.

من أجل ذلك أردت بهذه الدراسة إبانة الفعل البياني والجمالي والإيقاعي الذي ينجم عن أسلوبية التكرار ؛ فاخترت لذلك مجموعة من النماذج الشعرية بالتركيز على بعض من شعراء التفعيلة / شعر السطر وكذا بعض شعراء الصوفية ، مبينا هندسة تكراراتهم ومواقعها في النص وما للازمة و تشكّلاتها العديدة المصحوبة بفيض الشعرية وأدبية الصورة والخيال؛ و التكرار في الشعر « يقوي الوحدة و التمركز ويظهر في تناوب الحركة و السكون أو تكرُّر الشيء على أبعاد متساوية . و في ترديد لفظ واحد أو معنى واحد وهو الترجيع ،ترجيع البداية في النهاية ، ترجيع القرار في الغناء ، رد العجز على الصدر في الشعر ، ترجيع النوتة الواحدة في الموسيقى ، و العود المتواتر إلى شيء بعينه . و التكرار كثير الشيوع في الفن و قل ما نجد أثرا فنيا لا تتكرر فيه أجزاء متقاربة أو متباعدة . و منه الترجيع المتسق أو الإيقاع (ريتم Rythme) »[1].

ثم إن الحديث عن التكرار لا يجعل من المكرر عمدة وحده دون ربطه بالنص في كليته ؛ لذلك نجده تكرارا يؤثر في العنوان ودلالته وإكساب النص والخطاب انسجاما وتماسكا في بُناه بفضل التكرار لأنه الخيط الرفيع والروح الدرامية التي تحفظ تلك الخصيصات جميعا، بل ثمة علاقة جد وطيدة بين ذلك الفعل البياني والمتلقي متفاعلا مع الرسالة.

العرض

تكرار التقسيم و اللازمة الشعرية

كتب الشاعر علي محمود طه قصيدته (أغنية الجُندول) وهي من أبرز القصائد التي احتوت هندسة تكرارية مميّزة، حيث صنفتها الناقدة نازك في تكرار التقسيم «فنعني به تكرار كلمة أو عبارة في ختام كل مقطوعة من القصيدة. ومن النماذج المشهورة له قصيدة "الطلاسم" لإيليا أبي ماضي وقصيدة "المواكب" لجبران و"أغنية الجُندول" لعلي محمود طه، و"النهر الخالد" لمحمود حسن إسماعيل. والغرض الأساسي من هذا الصنف من التكرار إجمالاً أن يقوم بعمل النقطة في ختام المقطوعة ويوحد القصيدة في اتجاه معين. وإنما تنصب عناية الشاعر هنا على ما قبل الكلمات المكررة لأن التكرار لم يعد هو المهم في القصيدة بطبيعة كونه يتكرر كثيراً، وكأن التكرار يفقده بيانيّته إذا صح التعبير»[1].

---

[1]– روز غريب ، النقد الجمالي و أثره في النقد العربي ، دار الفكر العربي ، بيروت ، لبنان، ط:١٩٩٣،ص:٢٦ ٢٧ .

[1]– قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط٦ : مارس، ١٩٨١ م ص ٢٨٤.

وقصيدة علي محمد طه تكرر في نهاية كل مقطع الذي هو- كالقفل في الموشح - - بيتين كالدور في الموشح، ولهذا فنظام قصيدته خرجة فنية ملحوظة؛ فالنص ما هو بموشح ولا بشعر سطر ولا بقصيدة عمودية معتادة؛ وهو الشاعر الرومانسي الذي كتب ديوانا يثبت أنه نوّع في تجديد الوزن والقافية.

والملحوظ أيضا تكرار لازمة في رؤوس الأقفال هي:

أيـن مِـنْ عيْنـي هاتِـك المجـالي   يا عروس البحـر، يـا حلـم الخيـال[٢]

وهذا في ست مواضع عدا تغييره الشطر الأول (أين من عيني هاتيك المجالي) في قفلين بقوله في القفل الخامس (أين من فارسوفيا تلك المجالي) والقفل الثامن (أين يا فينيسيا تلك المجالي) ليختتم هذا القفل بلازمة (يا عروس البحر، يا حلم الخيال) ضمن الدور الأخير، وبهذه اللازمة وحدها فقط وهي نهاية القصيدة؛ وما العدول الفني هذا إلا بيان على وقف الدفق الشعري في هذا النص.

ويبدو أن ترصيع كل الأقفال بتلك اللازمة شديد العلاقة بعنوان القصيدة، وهذا من براهين انسجام الخطاب الشعري؛ حيث إن فاعلية التكرار "اللازمي" تُملي على النص عنوانا بذاته سببه أنه علامة تكرارية غلبت على الخطاب فوسمته به لكثافته وبروزه؛ فالعنوان تكراره والتكرارعنوانه.

والنص بعنوان (أغنية الجُندول) ترجمة للحنين الذي يتكرر بتلك اللازمة الاستفهامية المخنوقة التي تسترجع أحلام الطفولة والابتهاج بمكان قد غبَر زَمَنُه (أين من عيني هاتيك المجالي يا عروس البحر، يا حلم الخيال).

ومن تجليات التكرار العروضي تسكين قوافي كل الأدوار وفيه انعكاس لا نحباس الأنفاس وترجمة النهايات الدالة على انقضاء زمن الحبور؛ وهي قواف هائية(هْ) جميعها ثابتة التسكين إيقاعية السّكْتِ وظيفيّتُه.

واستخدام الذكرى استدعى التناص وتوظيف الخطاب المعرفي العام كالأسطورة والتراث الشعبي والخيال والخرافة (عروس البحر) ... وربما لذلك أيضا وسم قصيدته بالأغنية في المحافل ترميزاً للذكرى وتخليدا لها.

التكرار و شعرية العنوان

ويأتي ميخائيل نعيمة بقصيدته (أخي)[١]، ذات العنوان التكراري الذي ينتشر في رؤوس الرباعيات الخمسة، وهو نداء عنواني يهز المتلقي وفيه يبعث روح الأخوة الإنسانية، وهي روح يبكيها

٢- ديوان علي محمود طه، دار العودة، بيروت، لبنان، ١٩٨٦، ص١٢٠.

١- مجموعة الرابطة القلمية، ميخائيل نعيمة، ص٢٧- ٢٨.

الشاعر الكبير ميخائيل في عصر تهاوت قيم المودة وحلت حروب مدمرة نخرت جسم البشرية؛ عصر هدّم المُثل رغم صراخه التقني والمادي الباهر الذي يعج بشكل يغري ومضمون لا يطمئن بخير، مادام شكلاً لا يعمل بالروحية البريئة، وتكرار المكون البياني في لفظ (أخي) إشعاع أسلوبي يؤدي وظيفة دلالية وإيقاعية « نفس مرسل وموسيقى متصلة، فالمقطوعة وحدة تمهد لخاتمتها، وفي هذا ما يشبع النّفس». [٢]

وشعرية العناوين ذائعة الصيت في عالم النقد الأدبي وأبجديات القراءة والكتابة بين الباحثين والدارسين، ومما زادها إعلاماً بينهم أثر التكرار في الخُطَبُ التي تحفظ علامات لغوية تكون عنواناً لها فهو «عبارة عن رسالة لغوية تعرّف بهوية النص، وتحدد مضمونه، وتجذب القارئ إليه وتغويه به. ونظراً إلى أهمية العنوان فإن وضعه يخضع لاعتبارات عدة تشير كلها إلى حرية المؤلف في وضع عنوانه واختيار ما يراه أدل على ما يكتب».[٣]

وهذا تفعيل كبعد آخر لتكرارية العنوان، فهو مؤثر في المتلقي يستهويه صنعه وإتقانه المبثوث داخل النص تصريحاً أو تلميحا في الاشتقاق والمرادفات، وهذا واضح في قصيدة (أنشودة الأموات) للشاعرة نازك الملائكة، فهي تستدرج متلقي قصتها بسردية مُشَعْرَنَةٍ تستقطبُه داخل المشهد الشعري والتزامه غير المتكلف.

صاغت خطابها الشعري صياغة درامية بعيدة عن الخطابية العامة، تبدأ بمطلع ثنائي البيتين من جهة التقسيم العروضي للقافية محافظة على عمود القصيدة تعلن فيه عن فحوى رسالتها مؤكدة على صورة الموت والموتى:

لحظة المــوت لحظــة لــيس مــن رهْـــ	بتهـــا فـــي وجودنـــا المـــرّ حـــامي
وســـيأتي اليـــوم الـــذي نحـــن فيـــه	ذكريـــات فـــي خـــاطر الأيـــام[١]

هذه وصفية قد لا ترقى إلى فلسفة في معنى الوجود والموت، لكن رغم البساطة إلا أن ثمة عمقاً لا يبدو جهرة يتخفى في البيت الثاني مفاده الصورة الأخرى للموت والموتى، لمّا جعلت الذكرى حياة تنطق بها الأيام المقبلات، ثم تُردف المطلع بيتين آخرين لتؤكد جدلية العنوان الذي هو كالمفارقة؛

---

[٢]- في الميزان الجديد، د. محمد مندور، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر، ص٧٠.

[٣]- شعرية عنوان كتاب "الساق على الساق في ما هو الفارياق "مقال، د. محمد الهادي المطوي، مجلة الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون

والآداب، الكويت، مج ٢٨، ع١، يوليو، سبتمبر ١٩٩٩م، ص٤٥٧.

[١]- ديوان نازك الملائكة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط٢: ١٤٠٢هـ- ١٩٨١م، ص١٨٨.

فظاهره يحمل التناقض بين سرّاء النشيد وضرّاء الموت، لكنها تصنع بشعرية الأدبية انسجاما بين المتعارضين قولها:

كل رسم قد غيّرته الليالي   كل قلب قد عاد صخراً أصماً
دفنت عمرنا السنون كأنْ لمْ   نملإِ الأرض بالأناشيد يوما[٢]

وفي ذلك فهم لأناشيد الموتى -بحق- لأن الاحتلال الغاصب نسف بألوان الحياة وجرّد أهل العراق – وربما البشرية البريئة– من التنعّم بالحرية، حتى غدت حياة مشوبة بالسخرية وحلّ نشيد الموت محل الحياة؛ إذ دلالة الأنشودة -ههنا- استطالة الشاعرة زمن القحط والمنايا والبكاء الذي خيّم على شعبها عقوداً من الزمن، وتعم أنشودة الأموات كل المثاني العشرين في النص كاملاً؛ ومن تلك المكونات العاتمة في أسلوب القصيدة الداعية المتلقي إلى الاستجابات التأثرية هي: (صوت العواصف/ نوْح الأمواج/ شدونا الأنغام/ باكينا/ القبور/ دماء الموتى/ فاشدوا فقريبا يضيع هذا المساء/ يتباكى عليكم البوم/ لا نشيد في قبضة الأكفان...).

والشاعرة تحاول إحراج المتلقي؛ وبالأخص ذلك الإنسان الذي يتعامى عن حقيقة الواقع المأساوي المر الذي تغلب فيه سطوة الأجنبي الغاصب أو الواقع الأخطر منه لما يتخاذل ابن الوطن عن الانتفاضة ضد الغاصبين، أو أنه يستمرئ العيش تحت الخيانة للوطن بعد رحيل الاحتلال.

ومنه فالمبدع الحصيف هو الذي يشحن خطابه بالفواعل الأسلوبية التي تُنهضُ السؤال والغرابة والحيرة في القارئ؛ فلا يكتفي الشاعر أو الناثر بالأسلوب بل باختباره الذي يصنع من المتلقي فعلاً حركياً آخر لفحوى القصيدة/ النص ودلالاتهما؛ ولهذا فالتوفيق بين النص والمتلقي بات همّ المبدعين الكبار والنقاد الحاذقين «... وبرغم الصعوبات التي لا جدال فيها (صعوبات التلقي)، فليس بوسعنا التخلي عن هذا التوجه (نحو التلقي) إذ على أساسه وحده يمكن وصف الظواهر التاريخية الطارئة على المعيار والأسلوب. مثل تغير الأسلوب (حلول معيار أسلوبي محل معيار آخر)، وانقطاع الأسلوب (وجود أزمة بين معيارين). وتظهر الأمثلة، في نفس الوقت، وبشكل واضح أن المتلقي ليس المكون الوحيد، غير أنها تبين في الوقت نفسه أن الملاحظات التي يقدمها في حاجة إلى تمحيص بمساعدة الخصائص الملموسة للنص فالأسلوب هو إذن كيان علائقي في المفهوم التأثيري كما هو في المفهوم التعبيري».[١]

[٢]– نفسه، ص١٨٨.

[١]– البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، هنريش بليث، ترجمة وتعليق د. محمد العمري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب،

ومن تجليات الشعرية في العنوان تلك الشعرية المكانية وجماليتها التي تستحوذ على كثير من الشعراء كديوان "أطلس المعجزات " للشاعر صالح خرفي؛ إذ لا تخلو قصيدة في الديوان من ذكر المكان الرمز الجزائر وجزئياتها الجغرافيا التي طغى عليها رمز (الأطلس) وهو عنوان مكاني للثورة التحريرية الجزائرية الكبرى، وثمة أمكنة أخرى تتعدد لتنتشر في ثنايا الديوان تشد الملتقى إلى عملاق مكاني في هذا الوطن العزيز؛ وكم هي مواقع الجمالية المكانية وشعرية التّبْييء الفني فيها *، إلا أن قصيدة (صرخة جزائري)، نموذج شعري مكاني يذكر الكون الفسيح منتخباً الوطن تربة لا بديل لها، متغنيا بالعلاقة المتجذرة بين الإنسان وأرضه، فيرسمها علاقة مكانية مميّزة في آخر بيت من كل مفصل في القصيدة؛ دليلاً على ثبوتية التكرار الأسلوبي الذي يورد لفظ (الجزائر) ابتغاء توصيل الرسالة التي تُكرّس موئل الجزائري المتشبث بوطنه.

سنة الكون أن أكــون طليــقا
أتخطى في الغرب دربا سحيقا
ومن الشرق أستمد شروقــــا
لبلاد قد أقسمـــت أن تفيــقــا
إنهـــا تربة تســمى الجـــزائـــر
أخرجتهـــا للكـــون قبضـــة ثائر[٢]

فتموقع اللفظ الرّامز تكراري في كل مفصل وبإيقاع مخالف لقوافي البيتين السابقين دوماً، وهي إمازة جمالية تزيد التكرار المرْكون خصيصة متفردة؛ وهو تكرر لفظ(الجزائر) في ركن يوحي بالكثير، وهو ترداد يترجم إيقاعا داخليا يفعل فعله في السياق النفسي ورغم أن الكلمة واحدة(الجزائر) فهي كل شيء يتغيّاه الشاعر من ملفوظه الخطابي المتلقي.

ولعل باعث الجرأة ورسوخ المبدأ من العوامل التي تفضي إلى الشاعر بأسلوبية التكرار لألفاظ ومعاني مخصوصة تدرج بياناً لهذا الغرض،«ولم يتجاوز الشاعر خرفي معنى الشجاعة والإقدام والإصرار في مفهومه الشعري للثورة...ولعل ذلك يعود على طبيعة قدرته الشعرية وقتئذ كقوله:

مهــلا فرنـــسا، لـــن تحطمنـــا القـــوى نحــــن الأســـــود وجنـــــدك الأحـــــلاس
مهـــــلا فرنــــسا، فالــــشعوب لا تمـــوت لـــــم يثنهـــا عــــن غيّهـــا إبْـــسَـــاسُ »[١]

١٩٩٩، ص٥٤، ٥٥.

* – وهو من وسم البيئة الجغرافية ودبجها بجمال الفن في الشعر والأدب.

[٢] أطلس المعجزات، صالح خرفي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط٢، ١٩٨٢، ص ١٠١.

وترداد التوحد والنذير خصيصة أسلوبية يوقع بها الشاعر الموقف الأدبي والفكري من الاحتلال ويعبر برسالة صامدة عن انتمائه لثورة مؤسسة على بينة من الحق وفيصل الصدق والإقدام.

وإلحاحية الموقف الشعري متأثلة في الشعر العربي مادام الشعر تكرار وجداني رُؤْيَاوي يحمل رؤيا مخصوصة للوجود والإنسان والقيم والمثل والأحداث، فالقصيدة الجزائرية المعاصرة الأولى التي أسست الانطلاقة الفاتحة لشعر التفعيلة في الجزائر نطقت بتكرار اللفظ وتكرار الدال المحيل إلى الإصْرارية في الموقف الأدبي والفكري المجابه للمألوف المتجاوز والمناقض لكل حدث غير مرغوب فيه كالاحتلال والاستبداد وما شابه ذلك...

فالقصيدة الجزائرية المعنْونة باسم(طريقي) للشاعر المؤرخ الدكتور أبي القاسم سعد الله المنشورة في البصائر عام ١٩٥٥ يوم ٢٥ مارس في العدد ٣١١، وهي من ديوان(ثائروحب)[2]، هي النموذج الأول في إبداع شعر التفعيلة جزائريا بقوله:

« يا رفيقي
لا تلمني عن مروقي
فقد اخترت طريقي
وطريقي كالحياة
شائك الأهداف مجهول السمات
عاصف التيار وحشي النضال
صاخب الأنّات عربيد الخيال
كل ما فيه جراحات تسيل
وظلام و شكاوى و وحول
تتراءى كطيوف
من حتوف

---

[1]- الشعر الوطني الجزائري بين حركة الإصلاح والثورة، د. عبد جاسم الساعدي، الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب، منشورات التبيين
الجاحظية، الجزائر، ٢٠٠٢، ص١٦٤، ١٦٥.

[2]- ينظر: الشعر الجزائري الحديث،اتجاهاته وخصائصه الفنية ١٩٢٥- ١٩٧٥ ، محمد ناصر، دار الغرب الإسلامي، لبنان،ص١٥٠ و: حركة الشعر الجزائري الحر في الجزائر، شلتاغ عبود مؤسسة الوطنية للكتب، الجزائر،ص٧١، و: في الأدب الجزائري الحديث، عمر بن تينة، د.م.ج، الجزائر،١٩٩٥،ص٧٨ وغيرها.

في طريقي

يا رفيقي».[1]

ومهما قيل عن بداية شعر التفعيلة في الجزائر[2] فإن القصيدة "القاسمية" هذه تترجم الإصرار على المعاني والدلالات الرمزية التاريخية والذاتية بمفاعلات اللغة كالتكرار واللازمة تمْويراً للهدف من الرسالة الشعرية، وإشاعة للنغم الإيقاعي وزناً وقافية؛ وهو تكرار يتماوج في النص تماوجاً نفسياً يحفظ انسجام القصيدة في دراما الوحدة العضوية.

لذلك يجيء تكرار لوازم لغوية ومكونات دلالية مثل(طريقي/رفيقي...) تشخيصاً للرؤيا الشعرية "الأبيقاسِمِية"، فحس كلمة الطريق حس سِيرِيٌ ينبثق من رؤية قناعية متأثلة في وجدان الشاعر وعقله فالطريق هو الحياة التي ينشدها أمام مقلتيه وفي عين بصيرته يتحدى بها الاحتلال والغربة ويتهددهما متشبثاً بالخلاص مستبحثاً أسفار الكون بيد الخطاب الشعري الموسوم بعبارة تكرارية مركوزة منضوية على تَفَجّار يتمرد على المكروه والمنبوذ، لذلك كثف الشاعر من لفظي الطريق والرفيق وهي جدلية تعلق بالسفر بل الغربة والوجود؛ فالتكرار بيان عن حال التغراب التي يحياها الشاعر وهو تَغْرَاب ما طفق يُبيح بنَفَس اليأس والصوت المبحوح.

وسيمياء الطريق والرفيق علامة ملفوظ مختار ليبلّغ المتلقي عِناد الشاعر بانتفاضته هذا التمزق الذي يعانيه وطنه وشعبه وأمته، بل ترجم هذا في الخروج عن عمود الشعر لا كرها فيه وإنما هي موازاة منطقية تليق ومقام السياق التاريخي والأدبي.

ومن يدقق النظر في توظيف اللغة العربية في الإبداع الأدبي الجزائري الحديث والمعاصر يَلحظ خصائص فنية متميزة في التعامل مع العربية لأسباب تاريخية وخاصة الاحتلال الأجنبي؛ فكان معظم المبدعين يعانون الحرمان اللغوي فعوّضوا عنه بالنّبر والإيقاع الصاخب والتكرار؛ فوجه اللغة هذا عديدةٌ صوره عند الشاعر مفدي زكريا ومحمد الأمين العمودي ومحمد العيد وغيرهم كثير، بل مس الأمر من كتبوا باللغة الفرنسية كالشاعر مالك حداد وكذا النُّثار الجزائريون كمحمد ديب ومولود فرعون... ولهم جهود في الشعر والنثر الفني، وبسبب الحرمان اللغوي فإنهم استعاضوا ذلك بالأساليب البلاغية والبيانية الأخرى في اللغتين العربية والفرنسية.

---

[1]- ديوان ثائر وحب، دار الآداب، أبو القاسم سعد الله، بيروت، ط١: ١٩٦٧ ،ص١١.

[2]- ينظر: حركة الشعر الجزائري الحر في الجزائر، شلتاغ عبود، ص٦٦-٨٨ ، و: مدخل إلى عالم النور المعاصر في الجزائر، شايف عكاشة، د.م.ج، الجزائر،ص٣٦٢، و: يتم النص، الجينيالوجيا الضائعة، أحمد يوسف، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط١: ٢٠٠٢،ص٦٣.

الانسجام النصي و فاعلية التكرار

وعن الانسجام النصي فإن من دواعيه دراما التمزق النفسي والاغتراب والقراءة المستثناة للوجود والقيم؛ فهي مفارقة عجيبة بين الانسجام والتمزق؛ ذلك لأنه فعل الجدلية بين سحر الإبداع وسلطة الواقع؛ ومن أمثلة ذلك شعر خليل حاوي، فهو يستعين بالتكرار وسيلة فنية وأسلوبية تحفظ انسجام نصه مثل قصيدة (سُدوم)؛ وهي تعبير فني عال فيه افتراضٌ للقصص النبوي والعهد القديم وتاريخهما وإسقاطهما على العصور المتأخرة، لتَتَنَاص القصيدة بالموروث الديني، وسُدوم اسم القرية التي أقام فيها النبي لوط (عليه السلام)؛ وهي مكان المعصية المعروفة في قوم ذلك النبي، وجزاء الله تعالى عقاباً للمفسدين فيها؛ ولذلك فالنص الشعري اغتنام للذكرى والاعتبار وتصوير مأساوي للمدينة والمكان.

ولتجليات ذلك الاعتبار والتصوير أدوات الأسلوب التكراري في مكونات لغوية دالة على المعاني، وهي ظواهر أسلوبية تعمل على نسج التماسك الخطابي وسبكه مثل حقل (تكرار الزمن بين الوجود والعدم) وحقل (الذكرى)وحقل (فسيفساء المكان التراجيدي):

ماتت البلوى ومتنا من سنين
سوف تبقى مثلما كانت
ليالي الميتين
لا ادّكار يُلهب الحسرة
من حين لحين
لا فصول
سوف نبقى خلف مرمى[1]

والمدارات الأسلوبية للأبنية التكرارية تفشت في دائرة النص الكبرى لتحقق مسار الدلالة الكبرى وهي الصورة الغضبى للمدينة الهالكة، فلذا فعّل الشاعر منطق الإسقاط لتشارك الحدث اللاحق مع السابق الغابر؛ فاستعار دلائل الزمن عدماً ووجوداً (ماتت/ متنا/ تبقى/ الميتين/ حين لحين/ نبقى/ ميت/ ما قبلها/ الصبح اللعين/ كان/ ليل حزين/ كان/ القتلى/ سمّار بلاهات السنين/ بلا أمس/ بلا يوم...)، هذه بنى الزمن القائم يشمل معاني المشهد الفَنائي، ثم استعار دلائل الادّكار (لا ادّكار/ ذكرى – ست مرات/ إن تذكر/ لا تذكر/ بلا ذكرى) وهذه دوال تربط فلسفة الزمن بوحشية المكان؛ حيث

---

[1]– ديوان نهر الرماد، خليل حاوي، نقلا عن: النص الشعري العربي المعاصر، عبد الحفيظ بورديم، دار الشاعر للنشر والاتصال، الجزائر، ط۱: ۲۰۰۲، ص۱۱۳.

الادّكار والتذكير والتذكر مفاتيح اللغز الشعري التي يبثها خليل دون قصد؛ وهي قذائف بيانية تكرارية تؤسس فاعلية التوالي النظّمي للقصيدة بل تزوّد الذخيرة الإيقاعية وتكرارية التناص... ولا يخلو النص من مؤثرات البيان الذي يخلّب ذائقة المتلقي فتحسُن عملية التداولية الخطابية بين أطراف التراسل الشعري نصاً وعراً ومتقبلاً، ومهما يكن فإن شواهد التكرار هي واجهة قريبة تتراءى للقارئ/ المتلقي تيسر العبارة لتخترق وإياه الواجهة إلى قفا الخلفية الشعرية التصورية التي ترقى بالمتخيل والمتوقع الذي يتأمل الدلالة الورائية الكبرى للنص باعثاً وهدفا «...إذ يعتمد الترابط على المستوى السطحي على وسائل لغوية ذات وظيفة مشتركة، أما التماسك الآخر الذي يعني الوحدة والاستمرار والتشابك فيقوم على قواعد وأبنية تصورية تجريدية»[1].

وللتكرار الأسلوبي حضور صارخ في شعر أبي القاسم الشابي وهو يترجم موضوعاته الهواجس التي ضحى من أجلها رمزاً لمحبة الوطن والإنسانية والشعب التونسي والعربي؛ وهو شاعر ذو عبقرية فريدة جمع من المدارس وأعلام الشعر مخزونا فنيا يضج بروح التمرد على تعاسة العيش ويشع بنور الأمل والطموح نحو البديل الوجودي في الخطاب الشعري؛ ولا يمكن حصر دائرة هذا التكرار الوظيفي في نص دون آخر؛ ولكن من جهة المثال بمعية التعميم فإن قصيدة (الكآبة المجهولة) تلتزم ترددات شجية تنهمر في سبيل النص انهماراً ترسم صورة غريبة تنشد الكآبة وبها تتغنّى:

« أنـــا كئيب،
أنـــا غريب،
كآبتي خالفت نظــائرهــا
غريبة في عوالم الحـــزن
كآبتي فــكــرة مــغـــرّدة
مجهولة من مسامع الـــزمن
لكنني قد سمعت رنتها
بلهجتي في شبابي الثمل
سمعتها فانصرفت مكتئبا

[1]– علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، د. سعيد حسن بحيري، الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع، لونجمان، مصر، ط:١٩٧٩، ص ١٢٣،

وينظر: النظرية الشعرية بناء لغة الشعر اللغة العليا، جون كوهن، ترجمة وتقديم وتعليق د.أحمد دوريش، دار غريبللطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ٢٠٠٠، ص ١٨٨، ٤٥٥.

أشدو بحزني كطائر الجبل»[1]

تمْزَاق جواني يبعث في الشاعر قذف البيان التكراري في كل أبيات القصيدة التي لا تخلو من فعل التّكآب المتردّد على سماع المتلقي والمتكرر في أسطر تلتمع بدموع الشاعر في ألفاظه وتمزّق أبياته في مثانٍ استقلت بقوافيها الشاجية وأنغامها الشادية؛ ولاعتزاز الشاعر بمأساة الكآبة جعلها مجهولة بمعنى غريبة شاذة رغم أنه يعلن عنها بصورة خطابية منزاحة تتغنى بالحزن وبه تترنم فيعلنها كآبة تحيا بعد موت الجسد فهي مرهونة بالروح؛ وحقا فاكتآب الشعراء الرساليين يتجاوز معهود الاكتآب عند كثير من الخلق، وشعور الاكتِآب ظاهرة نفسية ذائعة بصورة شغلت النقاد الكبار الذين درسوا نفسية الشعر العربي والعالمي خاصة شعر الرومانسيين والثوريين والوجدانيين؛ وبهذا فتضخم الصورة النفسية المعايَنة ينعكس في صورة البيان الأسلوبي بآلة التكرار فهو « يؤكد نمو الكثافة، فالكلمة المكرّرة أقوى من الكلمة "الوحيدة..." إن الإطناب مستبعد في منطق لغة النثر، وهو القاعدة في اللغة الشعرية؛ لأنهما ليست لهما نفس الوظيفة، فالإطناب لا يقدم معلومة، ولكن يوضح ومن أجل هذا فاللغة التكرارية هي لغة العاطفة... فالشعر يقوم على التأثرية التي يُعرّف الأدب من خلالها»[2]؛ فالناقد–هنا– يعلل تواجد التكرار بكثافة داخل الخطاب بعلل منطقيته من جهة التأكيدية التي يؤديها من توضيح وترجمة للوجدان، فهي وظائف تُظهر عمق التكرار في مصدريته النفسية الغامضة لهذا أحتيج إليه بغية الإعلان والإفصاح والإفهام[3]؛ وربما بأدوات هي الوظائف ذاتها مثل الإيقاع والتوقع والتذكر...

الباعث الشعري مَدْعَاة للتكرار

وظاهرة الغرض الشعري الذي يغلب على ديوان شاعر مّا مهبط سؤال نقدي إحصائي ودلالي ذي بال، ذلك لأنه شاعر حُمل على التكرار الشعري في ذلك الموضوع حملاً، بفعل المؤثر الموضوعي لمناسبة القول والقصيد وبفعل التفنن والمُكنة وفعل التأثر والتناص، كشعر المعارضة في المدح الذي ميّز أمير الشعراء أحمد شوقي فعارض الشعراء الأقدمين وفيهم الشيخ البوصيري في همزيته وبردته وهذا تكرار شعري مدْحي لما في الموضوع عينه من روائق تاريخية وسوانح جمالية لغوية تحمل اللاحق على اقتفاء أثر السابق؛ وقد عُرف عن الشاعر أحمد شوقي شعر المعارضة

[1]– ديوان أغاني الحياة، الشابي، دار الكتب الشرقية، ط١، ١٩٥٥م، ص ٢٢–٢٤.

[2]– النظرية الشعرية بناء لغة الشعر اللغة العليا، جون كوهن، ترجمة وتقديم وتعليق د.أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ٢٠٠٠.ص٤٥٧، ٤٥٨، ٤٦٠.

[3]– لهذا وغيره قال عبد الرحمن شكري: ألا يا طائر الفرد س إن الشعر وجدان.

والاقتداء ممّا ميّز ديوانه بظاهرة التكرار، بل وحتى في موضوعات غير المدح، وهناك من قاربه في السبيل هذه كالشاعر حافظ إبراهيم والبارودي وغيرهما[1]، وعلى الشاكلة نفسها نسج الشيخ الشاعر يوسف النبهاني قصيدته الشهيرة(طيبة الغراء)؛ وهو مدح يتهافت عليه هؤلاء ومئات الشعراء لأنهم يمدحون أعظم مخلوق على وجه الأرض وهو النبي المصطفى صلى الله عليه وسلم،فحياته وسيرته ودعوته أسوة يحب أن ترسّخ بهذا التكرار الرّسالي.

وظاهرة أخرى هي شعر الوصف والحكمة الصادر عن حنكة التجربة ومحك الحرب وحلب أشطر الدهر؛ كشعر المتنبي فهو ظاهرة صوتية تركيبية تصويرية ملأت دنيا الشعر وشغلت أقلام النقدة، ونبراته بادية في فن التصوير الحربي خصوصاً فتردّدت صور الالتقاط المشهدي بترددية هي مسحة عامة في مدائحه ومراثيه ومفاخره وأوصافه، التي تتميّز بقوة التصوير والقدرة على استنباط الحكمة التي تتسم بالعموم وإمكان إسقاطها على الزمان والإنسان والمكان من مورد واحد في شعره إلى مضارب يُمثّل بها، ثم تكرار التشبيهات الضمنية، وقد كانت أشهر قوالب الحكمة التي يدسّ المتنبي فيها حكمه، وإن كان التشبيه لوناً تكراريا بالمعنى وحده فإن التشبيه الضمني أدخل في الدلالة وتحقيق المرمى وأعقد تركيباً يحمل المتلقي على عقد المقارنة العميقة بين السابق واللاّحق وبين الماضي والحاضر من خلال تكرارية المشبه والمشبه به كقول المتنبي:

فـــإن تفـــق الأنـــام وأنـــت مـــنهم فـــإن المـــسك بعـــض دم الغـــزال[2]

الشعر الصوفي و أدبية التكرار

ومما لا يغفل ذكره حضور الخطاب الصوفي في بيانية التكرار ورسالته في الإبلاغ والعبارة، إذ عُرف عن شعراء التصوف تكرارهم لموضوعات أصيلة في أحوالهم ومقاماتهم وأبجديات الخطاب الصوفي؛ كموضوع التوحيد والخمرة والغزل الصوفيين ومعاني الزمن والطلل والمكان والسياحة والعزلة والخلوة... وغيرها.

وبات خطاب التلويح والقناع والترميز– تشفيراً وتلغيزاً – ديدنَ الصوفي وتكراره الذي يلوح بظاهر الغموض ليحيل إلى باطني سجل قمة في منحنى الخطاب الأدبي العربي بتشكيل تكراري عدولي لمعهود المعجم المألوف من لفظ السكر والخمرة والحب وأعلام الأشخاص كليلى وسعاد ودوال

---

[1]–ينظر: الشوقيات، أحمد شوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان،ط١: ١٤٠٤ هجري–١٩٨٤م،ج١،ص٣٤ وغيره، دراسات في الشعر العربي المعاصر، د–شوقي ضيف، دار المعارف، مصر،ط٢: ١٩٥٩م ، ص٥– ٦ ، و: التضافر الأسلوبي، وإبداعية الشعر(مقال)، عبد السلام المهدي، مجلة نصول،١٩٥٩م، ج٣، ع٢، ص ١٠٨–١٠٩.

[2]– العرف الطيب في شرح الديوان أبي الطيب، الشيخ ناصف اليازجي، دار صادر، بيروت،(د.ت)،ج٢، ص٢٥.

أخرى... « هذه التعابير منتزعة من دائرة النشاط الإنساني، فإن الاستخدام الصوفي لها لا يقف بها عند هذا الحد، لأن توظيفها مقصود منه الإيحاء بما بعدها، بما هو أعلى منها وأرقى، ولذلك نراها في سياق التعبير الصوفي، تكتسب شحنة خاصة، تجعلها تتجاوز دلالتها العادية، فتغذو محملة بتصورات عرفانية ومشبعة بعصارة التجربة الروحية للتصوف».[1]

واتخذت هذه الهندسة البيانية مسارين بديعين في صياغة المعرفة الصوفية؛ مسار عام هو تكرار موضوعات مشتركة ومسار خاص ينفرد به كل شاعر متصوف له بصمة خاصة في تكراره برؤياه التي لا تتكرر؛ فالخمرة موضوع أغلب الصوفية يتحدون في دلالتها الكبرى، إلا أن لكل منهم معرفته الذوقية الخاصة التي تنحو بمعنى السكر إلى رؤياه الموسومة بمستواه الثقافي والشرعي والفني واللغوي والفكري العام وعلاقته بالكون والحياة وتجاربه المعيشة في بيئته وما يحيط به في الزمان والمكان.

والخمرة الصوفية [2] رمز تكراري من جهة توحّد الشعراء الصوفيين في معجمهم ومجازيهم وعدولهم الفني التصويري للغايات الروحية والأذكار والخواطر والأحوال والمقامات وأسرار التلقي الروحي والمجاهدة والرياضة... ! فيتجلى التكرار بطاقة إبلاغية تستدعي تهيؤا معينا من القارئ المتلقي، لأن هذا الخطاب يحرز خطوطا بعيدة المنال في محاولة استيعابه وفقه مراداته البيانية والمضمونية؛ فمجاز الصوفية مجاز مضاعف، أي مجاز على مجاز وتكرار على تكرار؛ فدرجة الشعر وهو مجاز بل وزيادة عن ذلك مجاز الرمز الصوفي [3] كقول العارفة رابعة العدوية:

كأسي وخمري والنديم ثلاثة وأنا المشوقة في المحبة رابعة [4]

وقال الشيخ عبد القادر الجيلاني:

سقاني ربي من كؤوس شرابه وأسكرني حقا فهمت بسكرتي [5]

وقال الشيخ أبو مدين الغوث التلمساني:

---

[1]- الظاهرة الصوفية في شعر العصر المملوكي، وفيق محمود سليطين ، (محفوظ رسالة مما يعتبر في قسم اللغة العربية، ما بعد تشرين الأول، دمشق، سوريا، بإشراف د.علي حيدر، ص٦٥.

[2]- ينظر: معجم مصطلحات الصوفية، مؤسسة المطبوعات العربية، د.عبد المنعم الحفني، بيروت، لبنان،ط١، ١٤٠٠ هجري- ١٩٨٠م، ص ١٣١.

[3]- المرجع نفسه، ص ١٣١.

[4]- شهيدة العشق الإلهي، عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط٢: ١٩٦٩، ص ١٧٣.

[5]- الفيوضات الربانية في المآثر والأوراد القادرية، الحاج إسماعيل القادري، مطبعة الفجالة الجديدة، مصر، ص ٥٧.

هي الخمر لـم تُعـرف بكـرمْ يخـصها ولـم يُجلهـا راحٌ ولـم تعـرف الـدنا [1]

وقال الشيخ ابن الفارض:

شـربنا علـى ذكـر الحبيـب مدامـة سكرنا بها مـن قبـل أن يخلـق الكـرْم [2]

وقال العارف جلال الدين الرومي:

قالـت الكـأس ارفعـوني كـم إلـى كـم تحـسبوني [3]

وهذه شذرات تشير إلى استعمال الشعر الصوفي لمعاني السكْر تغلب عليها ما اتفق حوله هؤلاء وأمثالهم؛ فهم أصحاب الفعل البشري الصادر عن الخلق وقد غلبهم العجز في مشاهدة نور الحق، فعبّروا عن ذلك بالإشارة لا بصريح العبارة، ولعل خطورة الخطاب الصوفي وشرفه قد أصابت القوم فترددت على ألسنتهم أعمال القلوب والشوق فهاموا في محبة محبوبهم، وأعلام التصوف كثر قد جاؤوا بتكرار هذه المعاني وغيرها، ومن خصائصهم التكرارية:

١/ تكرار التناص، فهي نصوص ذوقية شعرية اعتلت مقاما راقيا، واستحضرت نور القرآن الكريم والسنة ومعجمهما وحقائقهما، كما خُطَب معرفية ومصادر نصية أخرى.[4]

٢/ تكرار الخطاب التربوي والزهدي والوَرَعي؛ فالسادة الصوفية أهل أحوال ومحو وإثبات، جاهدوا في الله حق الجهاد، فأمدوا غيرهم وأنفسهم بالتربية الذوقية العالية، وحملوا لواء الإصلاح والجهاد ضد الكفر ودعوا إلى الله تعالى ومحبة أنبيائه وأصفيائه والسير على الحق وخشية الله.

---

[1]- نقلا عن: الرمز الشعري عند الصوفية، د.عاطف جودة نصر، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط٣: ١٩٨٣، ص ٣٥٧.

[2]- ديوان ابن الفارض، تحقيق كرم البستاني، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٧٩، ص ١٤٠.

[3]- نقلا عن: الشرق في مرآة الغرب، ب، فايشر، دار سراس، تونس، د.م.ج، الجزائر، ١٩٨٣، ص ٣٥.

[4]- ينظر: الرمز الشعري عند الصوفية، د.عاطف جودة نصر، ص ٣٤٨، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، زكي مبارك، المكتبة العصرية،

صيدا، بيروت، لبنان، ص ١٣٧، التصوف الإسلامي الخالص، محمود أبو الفيض المنوفي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة،

ط ١٩٦٩، ص ذ١٨٩، الرمز في شعر ابن الفارض(مقال)، د.مختار حبار، مجلة بحوث، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة وهران، ١٩٨٧،

ع ٤، ص ٦٢، التناص في الشعر الصوفي، (مقال)، د.حبار مختار، مجلة تجليات الحداثة، قسم اللغة العربية، جامعة وهران، ١٩٩٢م، ع ١،

ص٥٩.

٣/ تكرارهم للرمز في السكر والغزل، فهو تجاوز فني، والرمزية الإبداعية الأدبية–ما تحت التصوف أي في شعر الأدباء ونثرهم العربيين الجاريين– ؛ فالشاعر الصوفي يعلو على الرمز الذي قال فيه الناقد قُدامة بن جعفر « وإنما يستعمل المتكلم الرمز في كلامه، فيما يريد طيه عن كافة الناس، والإفضاء به إلى بعضهم، فيجعل للكلمة أو الحرف اسما من أسماء الطير أو الوحش أو سائر الأجناس، أو حرفاً من حروف المعجم، ويُطلع على ذلك الموضع من يريد إفهامه، فيكون ذلك قولا مفهوماً بينهما، مرموزاً عن غيرهما »[١]، هذا عن الأدب الرمزي وهو رسالي وظيفي غايته التخفي الدلالي بغية الإصلاح والبديل، إلا أن رمزية الشعر الصوفي أقوى ارتكازاً في الدال والمدلول،لأنه حقل أخل في غموض الفهم ولا ييْسُر إلا بعد دربة مخصوصةٍ في التقرب من هذا الخطاب الذوقي معجماً ومضموناً بل وسلوكاً ومعاينة في كثير من الأحيان.

ولِتأثال المصدرية الإعجازية والنبوية والتاريخية والشعرية والفكرية والثقافية المتنوعة فقد غدا الخطاب الصوفي الشعري خطابا مكثفا بخلفيات التكرار النصي، فازدحمت التكرارات بالمعاني فقط وبالألفاظ فقط وبهما معا، كما أنها تكرارات حرصت على رسائل راشدة منورة للذات مربية السلوك ناظمته تدعو إلى إثبات النشء إنباتا حسنا صالحا ليبلغ بنفسه إلى كمال خلقي بشري –أو يقاربه على الأقل– فيه من إشعاعات التقوى واليقين والتهذيب السديد والورع والعفة ومحبة الأوطان والاستباق إلى الخيرات كلها...ما يحفظ سلامته في الدنيا والآخرة؛ وهذا متجذر في خُطَب العارفين والسادة الصوفية وشعراء التصوف الأعلام كابن عربي والأمير عبد القادر الجزائري والجنيد وعبد القادر الشيخي البكري الصديقي الجزائري وأحمد التيجاني وعفيف الدين التلمساني...وجلّة من أضرابهم السالكين.

جديد الإيقاعية و الشعرية في تكرار قصيدة "مطر"

ولأن ثمة دراسات عديدة أشارت إيجازا أو بسطت طويلا قراءتها نص الشاعر بدر شاكر السياب الشهير بعنوان (أنشودة المطر)، إلا أنني أوردها كآخر نموذج شعري أتبين فيه جديد التكرار وألح على ما فات الدارسين –فيما قرأت– رغم تطرقهم لظاهرة التكرار ولازمة (مطر...مطر...مطر) في هذا النص.

والجديد القمين بالذكر في هذه القصيدة أنها من القصائد المعالم التي أبانت عن وظائف التكرار باللازمة الشعرية في شعر التفعيلة، وما تحمله لفظة (مطر) من رمزية دالة على أول حقيقة مشهودة وهي حركة التكرار في المطر ذاته وهو يتساقط، لأنه يتميز بهذه الخاصية وهو يهطل من السماء وابلا أو طلا !.

[١]– نقد النثر، قدامة بن جعفر، تحقيق طه حسين، عبد الحميد العبادي، القاهرة، مصر ١٩٣٣ م، ص٥٣.

فاختيار العنوان مناسب أيما مناسبة في الدلالة على وظيفة المطر ومنطق ما يعرف عنه أنه الخصب وأصل الحياة واستمرارها فتخذت القصيدة سمة عنوانها من تلك اللازمة بعينها التي تحفظ دراما النشيد المتكرر، فأفاض على النص غايات فنية جمالية عديدة منها:

أ/ التماسك النصي

ويتم ذلك بفعل الحركة الدائرية اللولبية لتيارات الدفق الشعري في شلال هذا النص، كأنها صور متمفصلة أحدثتها فاعلية اللازمة بتقسيمه الشعري والفكري؛ فجاءت المفاصل متموجة يدفع بعضها بعضا دون انفصال مطلق وهذا «ما نلمسه في شعر السياب من اختراق بطيء لكثافة العالم، يتجلى هذا الاختراق البطيء في إيقاع التموج وفي التنقل عبر الصور والرموز والتفاصيل»[1]؛ فلولا تكرار اللازمة ما اتضح فعلها في تقسيم النص؛ التقسيم الذي يحدث التماسك وتوطيد الوحدة العضوية وتناغم دراماها في الفكر والبُنى كقول الشاعر:

« ١عيناكِ غابتا نخيل ساعة السحـــر،
٢ أو شر فتان راح ينأى عنهما القمر
٣ عيناك حين تبسمان تورق الكروم
٤ وترقص الأضواء ...كالأقمار في نهر
....
١٥ وقطرة قطرة تذوب في المطر...
....
١٨ أنشودة المطر...
١٩ مطر...
٢٠ مطر...
٢١ مطر... »[1]

ولطول النص بلغ مائة وواحداً وعشرين سطراً نجتزئ بذكر مواقع الأسطر التي ترسم تكرار اللازمة (مطر) وهي السطور: (١٨/١٩/ ٢٠/ ٢١/ ٣٥/ ٣٦/ ٦٢/ ٦٣/ ٦٤/ ٧٠/ ٧١/ ٧٢/ ٧٥/ ٧٦/ ٨٢/ ٨٣/ ٨٤/ ٩٢/ ٩٣/ ٩٤/ ١١١/ ١١٢/ ١١٣)، وهذا دليل التفعيل التكراري لمفاصل

[1]- حركية الإبداع، د.خالدة سعيد، دار العودة، بيروت، ط٢: ١٩٨٢، ص ١٣٩.

[1] ديوان أنشودة المطر، بدر شاكر السياب، دار مجلة شعر، بيروت، لبنان، ١٩٦٠م، ص١٦١، نقلا عن: د.إحسان عباس، بدر شاكر السياب، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط٤: ١٩٧٨م.

النص وطوله وتماشج أجزائه؛ « وبمبدإ حيوية الظاهرة الكونية التي بموجبها لا يكون الكل حاصل الأجزاء فحسب، وإنما في الكل ما في الأجزاء وزيادة، وهذه الزيادة في معادلة المعرفة يستقطبها في الأثر الأدبي أسلوبه الذي لا يتميز بشيء سواه».[٢]

ب/ تكرار الرمز والتوظيف النصي بالخلفية المعرفية

تكرارية القصيدة المطرية السياسية أنشودة فنية شعرية تبكي عوالم النفس البشرية المتمزقة، وهي مجموعة كتل شعورية متشظية تجمعها الصورة الشعرية الكبرى بفعالية الرمز من خلال قدسية الماء في أبجديات الفن والحياة؛ ناهيك عن اللوحات الجمالية التي ضمتها القصيدة كأنها مشاهد مسرحية مأساوية تتخللها بعض المشاهد الغنائية الهزلية؛ ذلك لتَجْماع الخطاب السّيّابي للأضداد المتنافرة في كينونتها الأصل المتآلفة المتجانسة داخل الصورة الكبرى ومنها الحزن والابتسام والرواء والجوع والشبع والانقباض والانشراح واليأس والأمل...

ثنائيات ومفارقات تنصهر في أسطر تتراقص بوزن شجي وقواف تتداعى فيها انكسارات النفس؛ كل ذلك جاء تعبيراً للتجربة الشعرية؛ فالمطر/ الماء رمز دُعّم برموز أخرى هي(الأم/ المدينة/ الأرض/ القرية/ العراق/ الاغتراب/ الحبيبة/ الدم/ الدمع/ ...)، « وفي دراسة الرمز وأشكال استعمالاته ودراسة الأسطورة وتوظيفاتها ما ينبغي الوقوف عند الشكل التعبيري ودلالاته، مع النظر إلى الأديب وثقافته... ويستطيع الشاعر من خلال حسن التوظيف لهذه الأسطورة أن يجعلها تشارك في إغناء صورة الحاضر، فتعود حية تنبض، وتسبغ على المقطع الشعري على القصيدة حيوية وحركة تحطم رتابة القصيدة بإثارتها للدهشة بما تقدمه من أجواء أسطورية ».[١]

فثقافة الشاعر خلفية معرفية فكرية فنية تبرز دون وعي من الشاعر المكين فتتجلى تكرارا تناصيا وتوظيفاً " استيتيكيا " جمالياً رائعاً يأخذ بيد المتلقي مشفقاً عليه رغم غموض الدفقة الشعرية وانهمارها انهماراً على وجدان القارئ أو السامع؛ فيكون الرمز معادلا فنياً موضوعياً يُصَيّر الانهمار سكْباً لطيفاً شفيفاً لعلّه يُجدي حراكاً في المتلقي؛ ومن الصور الذي تقبع وراءها خلفيات الثقافة عند الشاعر قوله(يا خليج يا واهب المحار والردى) دلالة تاريخ الخليج وأنهاره الجامعة بين الحياة والموت، حياة لآلئه وجواهره وثروته الغنية في حين هو رمز الرعب والغرق والفناء؛ ثم قوله(لم تترك الرياح من ثمود) إسقاط القصص القرآني كقصة قوم ثمود وعقاب الريح الهالك على المشهد

---

[٢] الأسلوبية والأسلوب، د. عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، ط٣ (د.ت)، ص٧٢، ٧٣.

[١]– الرمز والأسطورة في الشعر الفلسطيني الحديث والمعاصر، غسان غنيم، (مخطوط) رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية، جامعة دمشق، سوريا، ١٤٠٨– ١٤٠٩ هجري.

الموصوف أمام عيني الشاعر، ثم رسمه مفخرة العراق بتاريخه العريق وتجذر النخيل فيه دلالة العراقة والأصالة ومجد القدم(أكاد أسمع النخيل يشرب المطر) ودلالة تعطشه للحياة والحرية؛ ثم يصور عهد العبودية والاستبداد والجور باكيا حال قومه ووطنه (وفي العراق جوع/ وينشر الغلال فيه موسم الحصاد/ لتشبع الغربان والجراد/ وتطحن الشوان والحجر/ رحى تدور في الحقول ... حولها بشر/ مطر ... مطر ... مطر) وبهذه الخلفية والماورائية التاريخية والجغرافية والشعبية والتراثية يُكسب الشاعر نصه غنى يخترق عالم الوصف والنقل المباشر ليصطنع خيالاً شعرياً يُقنع المتلقي ويحمله على إيجاد البديل والبحث عن معاني الحرية والحياة والسعادة وافتكاك المجد والكرامة... ! بدل انتظار ذلك بالنوم والتقاعس والخيانة والفشل والتمني العقيم...

ج/ تكرار الإيقاع ومستوياته الصوتية والعروضية الداخلية والخارجية.

عنوان "أنشودة المطر" أريْحية نفسية عبقة تصدر من الشاعر السياب يختزل بها المشاهد الشعرية الجريحة وينزاح بها من القتامة إلى إشراق التفاؤل؛ وهذا من الوثبات الرائدة التي حققها شعر التفعيلة في هندسة الإيقاع؛ فمن عهد الخطابية والقعقعة في انحسارها إلى وثبة التمرد في انفجاره الشكلي وانبِجاسِه المعرفي والفلسفي والإيديولوجي.

وتمثل هذا التجديد في انتقاء بدر المقاطع الصوتية المنظومة بذكاء متوقد الشاعرية مثل: الشبكة الصوتية المتذرعة في عمق الخطاب الشعري كتكرار الأصوات بين ارتفاع وخفض، طول وقصر، رخاوة وهمس (وقطرة فقطرة تذوب في المطر .../ وكركر.../ودغدغت.../مطر.../مطر.../مطر.../...)، ثم ترداد الروي الترددي وتفعيلات بحر الرجز المسترسلة المُقوية لفعل التكرار الوارد بالمعنى والكيفية في لازمة(مطر...مطر...مطر.../ قالوا له بعد غد تعود.../ لابد أن تعود/ ويخزن البروق في السهول والجبال/ حتى إذا ما فض عنها ختمها الرجال/...مطر.../مطر...مطر.../...)؛ وهي أحرف روي معتمدة بقوة راءً ودالاً ولاماً على وجه الخصوص لعلاقتها بقوة التكرار وغاياته المقصود بها إقناع المتلقي، « إن السياب حدثه طاقة صوتية كبيرة في هذه القصيدة، تلاحقت مع المعنى في نسيج رائع. فقد كان مدركاً أيضاً لأهمية الطاقة الصوتية المخزونة في الألفاظ بما تحتوي من أصوات تختلف في وضوحها وقدرتها في إبراز المعنى».[1]

---

[1]– منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري، الآفاق و واقعية التطبيق، د.قاسم البريسم، دار الكنوز الأدبية، (د.ت)، ص ٦٩، وينظر: خليل حاوي، دراسة في معجمه الشعري (مقال)، خالد سليمان فصول في النقد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ماي ١٩٨٩، مج ٨،ع ٢٦١، ص ٦٣.

والإيقاع الداخلي خفي الوجود؛ وهو يختفي دوماً وراء الكلمة وبعد الدالة اللغوية ليسكن في النفس البشرية، مبدعة ومتلقية، ويتخطف الوجدان بعد وقعه على الأذن لأنه ينتهي باتجاهه نحو القلب، وهو أذن الإيقاع الحقيقي؛ فالمفردات التي تكرّرت لم تتكرر لذاتها، وإنما هي دوال بنيوية تؤدي رسالة معيّنة، وبتواليها الذي يتجدّد من نَفَسٍ إيقاعي إلى آخر في مسافات متباعدة متقاربة في الوقت نفسه؛ فالدالة البنيوي اللازمية(مطر...مطر...مطر...) ذات نَفَسٍ إيقاعي متجاور كحزمة إيقاعية متقاربة، لكنها إذا ما تجدّدت في موقع آخر فإنها تعد ذات نَفَسٍ إيقاعي متنافر يرسّخ وظيفة إيقاعية تُمتّع السمع، كما تحفظ توقع القارئ والسامع/ المتلقي؛ والصورة الإيقاعية المزدوجة نفسها تسيحُ في الشبكة الصوتية عامة؛ ومن المواضع (ونشوة وحشية تعانق السماء/كنشوة الطفل إذا خاف من القمر! / وقطرة فقطرة تذوب في المطر.../ ودغدغت صمت العصافير على الشجر/ تَسِحّ ما تَسِحُ من دموعها الثقال/ كالحب، كالأطفال، كالموتى هو المطر/ يا واهب المحار والردى/.../ يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى/ يا واهب المحار والردى/في كل قطرة من المطر/ في كل قطرة من المطر...)، وهي مواضع تتراص في أحشاء الخطاب بتكرار إيقاعي نفسي داخلي وكأن تلك العقد النّغَمية لوازم موسيقية غائية تحفظ تذكر المتلقي كي لا ينفلت خيط استيعابه وتمدّه بسدادية التوقع زيادة عن المُتعة الجرسية الموقِظة للشعور الحي الحساس«... إن محلل الخطاب، مثل عالم النفس التجريبي، مهتم أساساً بمستوى الترداد الذي يبلغ درجة تجعله ذا دلالة من وجهة نظر إدراكية، وهكذا فإن الاطراد في الخطاب هو تواتر ظاهرة لغوية معينة بدرجة كبيرة من التردد في سياق يمكن تحديده»[1]، وتلك سبيل منهجية تؤهل الناقد/ المتلقي إلى تكّشاف الظلال الإيقاعية الخفية التي توقع انسجاماً في بنية الخطاب الشعري وتفاعله مع الصورة والفكرة والتجربة والرؤيا والتلقي...

[1]– تحليل الخطاب، ج.ب.براون، ج.يول، ترجمة وتعليق د.محمد لطفي الزليطي، د.منير التريكي، النشر العلمي والمطابع، المملكة العربية السعودية،

١٤١٨هـ-١٩٩٧م، ص ٢٨.

الخاتمة

ولا إنجاح للإطار الخطابي الكلي إلا بإنجاح أجزائه من أول منطلق كنُظُم الأصوات التي هي مصادر الوحدات الخطابية الأدق والأخطر في تأكيد ذلك أو عدمه في أي لغة من اللغات العالمية.[1]

وما يُحقِقهُ فعل التكرار من رسائل ووظائف وأبعاد فنية وجمالية وتوصيلية يَجِلّ عن الإحصاء والوصف والحصر تنوع مواقعه وتمظهراته وكثرة نماذجه الشتى التي تغري الباحث فتدفعه إلى قراءته أكثر وبأسئلة أخرى جديدة وضمن سياقات وآليات متجددات غير هذه التي لا يسمح بها الوقت وحجم الكتابة -ههنا- في هذه الدراسة.

ولا بأس ببعض الإحالات الدالة على هذه المسألة النقدية الجسيمة والتي تُعزّز ما حاولت أن تفي به هذه القراءة.

وللإشارة فإن عنونة القصيدة العربية شرعت عروضية في إطلاق التسمية تحديداً لها فيقال ميمية زهير...فتحال بعد ذكر حرف الروي على صاحبها، وهو وسم للإمازة بإجراء عنواناتي بسيط، لكن القصيدة الحديثة والمعاصرة توثبت توثباً تجديدياً فصارت تمعلم بأدق نواة وأعظم بؤرة فيها، وغالبا ما تكون الموضوع والمناسبة؛ والأشهر في بنية العنوان أنها تستقطب أبرز مكوّن دلالي جرى في تكرار كالظاهرة مثل قصيدة (أنشدوة المطر)، وفي الطرح غير العربي يؤكد الناقد "جيرار جينت" التحول الذي شهدته سيمياء العَنْوَنَة ونظامها فيقول: «تسيطر حاليا العناوين الموضوعاتية على المشهد، إلا أنه لا ينبغي أن ننسى الاستعمال الكلاسيكي، فكان مختلفا تماماً، بل معاكساً. ويغلب عليه بالأحرى الشعر(باستثناء الملاحم والقصائد التعليمية الكبرى ذات العناوين الموضوعاتية)، وكان يغلب عليها في الشعر مصنفات ذات عناوين تعميمية (générique) ، مثل: (الأناشيد/ Odes)،...(مرثيات/ élégies)، (أهجيات/ Satires) ».[2]

---

[1]- ينظر: اللغة، ج.فندريس، تبويب عبد الحميد الدواخلي، محمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ١٣٧٠ هـ-١٩٥٠م، ص ٦٢-٨٢.

[2] Gérard Genette, Seuils, Dépôt Légal, Février, ٢٠٠٢, P. ٨٩.

المصادر و المراجع

القرآن الكريم

١- أطلس المعجزات، صالح خرفي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط٢، ١٩٨٢.

٢- الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، ط٣ (د.ت).

٣- بدر شاكر السياب، إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط٤: ١٩٧٨م.

٤- البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، هنريش بليث، ترجمة وتعليق د. محمد العمري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٩.

٥- تحليل الخطاب، ج.ب.براون، ج.يول، ترجمة وتعليق د.محمد لطفي الزليطي، د.منير التريكي، النشر العلمي والمطابع، المملكة العربية السعودية، ١٤١٨هـ-١٩٩٧م.

٦- التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، زكي مبارك، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان

٧- التصوف الإسلامي الخالص، محمود أبو الفيض المنوفي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، ط ١٩٦٩،

٨- حركية الإبداع، خالدة سعيد، دار العودة، بيروت، ط٢: ١٩٨٢.

٩- دراسات في الشعر العربي المعاصر، شوقي ضيف، دار المعارف، مصر،ط٢: ١٩٥٩م

١٠- ديوان أغاني الحياة، الشابي، دار الكتب الشرقية، ط١، ١٩٥٥م

١١- ديوان علي محمود طه، علي محمود طه، دار العودة، بيروت، لبنان، ١٩٨٦.

١٢- ديوان نازك الملائكة، نازك الملائكة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط٢: ١٤٠٢هـ-١٩٨١م.

١٣- ديوان ثائر وحب، أبو القاسم سعد الله، دار الآداب ، بيروت، ط١: ١٩٦٧ .

١٤- ديوان ابن الفارض، تحقيق كرم البستاني، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٧٩.

١٥- الرمز الشعري عند الصوفية، عاطف جودة نصر، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط٣: ١٩٨٣.

١٦- الرمز والأسطورة في الشعر الفلسطيني الحديث والمعاصر، غسان غنيم، (مخطوط) رسالة ماجستير، ثم اللغة العربية، طابعة دمشق، سوريا، ١٤٠٨- ١٤٠٩ هجري.

١٧- الظاهرة الصوفية في شعر العصر المملوكي، وفيق محمود سليطين ، (محفوظ رسالة مما يعتبر في قسم اللغة العربية، ما بعد تشرين الأول، دمشق، سوريا، بإشراف د.علي حيدر.

١٨- شهيدة العشق الإلهي، عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط٢: ١٩٦٩.

١٩- الشعر الوطني الجزائري بين حركة الإصلاح والثورة، عبد جاسم الساعدي، الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، ٢٠٠٢.

٢٠- الشوقيات، أحمد شوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان،ط١: ١٤٠٤ هجري-١٩٨٤م،ج١،

٢١- الشرق في مرآة الغرب، ب، فايشر، دار سراس، تونس، د.م.ج، الجزائر، ١٩٨٣.

٢٢- علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، سعيد حسن بحيري، الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع، لونجمان، مصر، ط:١٩٧٩.

٢٣- العرف الطيب في شرح الديوان ابي الطيب، الشيخ ناصف اليازجي، دار صادر، بيروت،(د.ت)،ج٢.

٢٤- في الميزان الجديد، محمد مندور، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر.

٢٥- الفيوضات الربانية في المآثر والأوراد القادرية، الحاج إسماعيل القادري، مطبعة الفجالة الجديدة، مصر.

٢٦- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط٦ : مارس، ١٩٨١ م

٢٧- اللغة، ج.قندريس، تبويب عبد الحميد الدواخلي، محمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ١٣٧٠ هـ-١٩٥٠م.

٢٨- مجلة بحوث، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة وهران، ١٩٨٧، ع ٤،

٢٩- مجلة تجليات الحداثة، قسم اللغة العربية، جامعة وهران، ١٩٩٢م، ع ١،

٣٠- مجلة الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج ٢٨، ع١، يوليو، سبتمبر ١٩٩٩م.

٣١- مجلة فصول، ١٩٥٩م، ج٣، ع٢.

٣٢- مجلة فصول في النقد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ماي ١٩٨٩، مج ٨،ع ٢٦١.

٣٣- مجموعة الرابطة القلمية. ميخائيل نعيمة،

٣٤- معجم مصطلحات الصوفية، عبد المنعم الحفني، مؤسسة المطبوعات العربية، بيروت، لبنان،ط١، ١٤٠٠ هجري- ١٩٨٠م.

٣٥- منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري، الآفاق و واقعية التطبيق، د.قاسم البريسم، دار الكنوز الأدبية، (د.ت)،

٣٦- النقد الجمالي و أثره في النقد العربي، روز غريب ، دار الفكر العربي ، بيروت ، لبنان، ط:١٩٩٣

٣٧- نقد النثر، قدامة بن جعفر، تحقيق طه حسين، عبد الحميد العبادي، القاهرة، مصر ١٩٣٣ م.

٣٨- النص الشعري العربي المعاصر، عبد الحفيظ بورديم، دار الشاعر للنشر والاتصال، الجزائر، ط١: ٢٠٠٢

٣٩- النظرية الشعرية بناء لغة الشعر اللغة العليا، جون كوهن، ترجمة وتقديم وتعليق د.أحمد دوريش، دار غريبل للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ٢٠٠٠.

٤٠- Gérard Genette, Seuils, Dépôt Légal, Février, ٢٠٠٢, P. ٨٩.